# عروض نوین فارسی

**به اساتیدم**

**در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران**

**پرهیزی، عبدالخالق**
عروض نوین فارسی /عبدالخالق پرهیزی. ـ تهران: ققنوس، ۱۳۸۱.
۱۸۴ ص.: جدول. ISBN: 964-311-173-3
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار).
۱. عروض فارسی. ۲. فارسی ـ فن شعر. الف. عنوان.
PIR۳۵۵۹/ع۴پ۴ ۸فا۰/۴۱
**کتابخانه ملی ایران** ۵۷ -+۱۲۰-۷۷م

# عروض نوین فارسی

عبدالخالق پرهیزی

**انتشارات ققنوس**
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
* * *
عبدالخالق پرهیزی
**عروض نوین فارسی**
چاپ دوم
۲۲۰ نسخه
۱۴۰۳
چاپ ماهریس
حق چاپ محفوظ است
**شابک:** ۱ ـ ۱۷۳ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸
ISBN: 978-964-311-173-1
*Printed in Iran*

# فهرست

**پیشگفتار** ..... **۹**
**فصل اول: مبانی آواشناختی عروض فارسی** ..... **۱۳**
چگونگی مطابقت حروف الفبای فارسی با واج‌های این زبان ..... ۱۴
اقسام هجای فارسی از لحاظ امتداد ..... ۱۷
آواهای زبرزنجیری ..... ۱۸
۱. تکیه ..... ۱۸
۲. زیر و بمی ..... ۱۹
۳. درنگ (مکث) ..... ۲۰
دگرگونی‌های آوایی زنجیرهٔ گفتار موزون فارسی (قواعد تقطیع عروضی) ..... ۲۰
یک ـ فرایندهای آوایی ..... ۲۰
علائم تقطیع هجایی ..... ۲۳
نقش آواهای زبرزنجیری در وزن شعر فارسی ..... ۲۸
دو ـ اختیارات شاعری ..... ۳۰
سه ـ ناچاری‌های وزن ..... ۴۰
الف) تصرّفات لفظی ..... ۴۰
گونه‌های زبان و تصرف در لفظ ..... ۴۱
قواعد بعضی از دو گونگی‌های زبان فارسی ..... ۴۳
ب) تصرّفات وزنی ..... ۵۲
تمایل به تلفّظ عامیانه ..... ۵۳
وزن شبه‌دوری ..... ۵۳

**فصل دوم: مبانی سنّتی عروض فارسی ..... ۵۹**
ارکان عروضی ..... ۶۰
اجزای عروضی ..... ۶۱
بحور شعر فارسی ..... ۶۱
بحور متفق‌الارکان ..... ۶۲
بحور مختلف‌الارکان ..... ۶۳
زحافات ..... ۶۴
جدول مختصر ازاحیف عروضی فارسی ..... ۶۵

**فصل سوم: پرکاربردترین اوزان شعر فارسی ..... ۶۹**
طبقه‌بندی اوزان عروضی شعر فارسی ..... ۶۹
۱. اوزان پرکاربرد ..... ۷۱
۲. اوزان متوسطْ کاربرد ..... ۷۱
علل پرکاربردی یک وزن ..... ۷۳
۳. اوزان کم‌کاربرد ..... ۷۶
۴. اوزان مهجور ..... ۷۹
فهرست اوزان نادر ..... ۷۹
ازاحیف مستعمل در اوزان پرکاربرد و رایج ..... ۸۱
ازاحیف هر کدام از اجزای یاد شده، به اختصار ..... ۸۳
چندگونگی در تقطیع و نامگذاری بعضی از اوزان ..... ۸۴
فهرست اوزان چند وجهی ..... ۸۶
پرکاربردترین بحور شعر فارسی ..... ۸۶
وضعیت بحور پرکاربرد شعر عربی در شعر فارسی ..... ۸۸

**فصل چهارم: دوایر عروض فارسی ..... ۹۱**
فواید طبقه‌بندی بحور در دوایر ..... ۹۳
۱. دایرهٔ متّفقه یا دایرهٔ متقارب: ..... ۹۷

۲. دایرهٔ مجتلبه یا دایرهٔ هزج ..... ۹۷
۳. دایرهٔ مؤتلفه یا دایرهٔ وافر ..... ۹۷
۴. دایرهٔ مشتبهه یا دایره منسرح ..... ۹۷
۵. دایرهٔ منتزعه یا دایرهٔ سریع ..... ۹۷
۶. دایرهٔ مختلفه یا دایرهٔ طویل ..... ۹۸

**فصل پنجم: چند مبحث دیگر از علم عروض ..... ۹۹**
وزن رباعی و دوبیتی (ترانه) ..... ۹۹
انشعابات و گونه‌های مختلف وزن رباعی ..... ۹۹
تقطیع وزن رباعی ..... ۱۰۰
۱. شجرهٔ اخرب ..... ۱۰۰
۲. شجرهٔ اخرم ..... ۱۰۱
فرمول کلّی وزن رباعی ..... ۱۰۲
اوزان دوری ..... ۱۰۳
اوزان دوری مکرّر ..... ۱۰۴
ذوبحرین و ملوّن ..... ۱۰۵

**فصل ششم: وزن شعر نو فارسی (وزن نیمایی) ..... ۱۰۹**

**ضمیمهٔ شماره یک ..... ۱۱۷**
فرایندهای آوایی ناشی از تلاقی دو مصوت ..... ۱۱۷
الف) مصوت کوتاه a (فتحه) یا مصوت کوتاه e (کسره) ..... ۱۱۹
ب) کلمات مختوم به مصوت کوتاه o (ضمه) ..... ۱۲۲
ج) کلمات مختوم به مصوت بلند â (الف) ..... ۱۲۶
د) کلمات مختوم به مصوت بلند u (و) ..... ۱۲۹
ه) کلمات مختوم به مصوت بلند i (ی) ..... ۱۳۳

**ضمیمهٔ شماره دو ..... ۱۳۷**
جدول ازاحیف، چگونگی تهیه و تلخیص ..... ۱۳۷

**ضمیمهٔ شماره سه ..... ۱۴۷**

**ضمیمهٔ شماره چهار ..... ۱۵۷**

تمرینات ..... ۱۵۷

**ضمیمهٔ شماره پنج ..... ۱۶۹**

شواهد و امثله ..... ۱۶۹

شواهد اوزان پرکاربرد ..... ۱۶۹

شواهد اوزان متوسطْ کاربرد ..... ۱۷۳

شواهد اوزان نادر ..... ۱۷۸

**فهرست اهم منابع و مآخذ ..... ۱۸۱**

# پیشگفتار

## سخنی با مدرسین عروض دانشگاه‌ها

روش ما در تحقیق عروض فارسی و همچنین در تألیف کتاب حاضر و ارائه مباحث این دانش ادبی در کلاس‌های درس بر چند اصل مشخص و روشن مبتنی است که در این‌جا به اختصار آن را معرفی و با روش‌های رایج مقایسه می‌کنیم:

۱. دانش عروض تا جایی که ممکن است باید به علوم آواشناسی (فونتیک) و واج‌شناسی (فنولوژی) و تحقیقات آماری تکیه کند و مباحث مختلف آن بر مبنای داده‌های این علوم بازنویسی شود.

۲. روش آواشناختی و واج‌شناختی در هر جا که لازم باشد، باید به روش سنتی بازگردد و با آن تلفیق یابد؛ مثلاً بعد از این‌که شعر با روش هجایی تقطیع شد، بهتر است که نظم موجود در آن با افاعیل سنتی نشان داده شود. برای این‌که دانشجویان در این روش تقطیع مهارت و سرعت عمل پیدا کنند، لازم است که تقطیع هجایی اصول و ازاحیف مهم اجزاء عروضی را بدانند؛ مثلاً به محض دیدن آرایش هجایی «ᴗ — — —» (یک هجای کوتاه و سه هجای متوسط) بدانند که این‌آرایش هجایی معادل جزء «مفاعیلن» است یا آرایش هجایی «— ᴗ ᴗ —» جزء «مفتعلن» را نشان می‌دهد.

۳. روش سنتی در درون خود نیز تا حد امکان باید ساده شود، امّا ساده کردن آن فقط در مواردی جایز است که بنا به نتایج مطالعات آماری و داده‌های آواشناسی و تجارب عملی کلاس‌های درس، ضروری تشخیص داده شود، نه این‌که کسی به دلخواه خود و تنها از روی آرزو و سلیقه شخصی آن را دستکاری کند؛ چرا که روش سنتی در عروض فارسی حاصل تحقیقات یک هزار سالهٔ ادبا و عروضیان دانشمند است و چندین نسل از شعرای بزرگ ما آن

را آموخته و تجربه کرده‌اند و در نوع خود بسیار پخته و سنجیده است و بیش‌تر تصرّفاتی که در سال‌های اخیر در زیر عنوان نوآوری در آن صورت گرفته، قطعاً در جهت تخریب و پیچیده‌تر ساختن آن پیش رفته است. از جملهٔ این بدعت‌ها و دستکاری‌های غیرلازم و نادرست می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) به کار بردن **تتن تن** یا **ددن دن** و غیره به جای افاعیل جاافتاده و مأنوس قدیم.

ب) پیشنهادهایی که باعث تکثیر اصطلاحات و گسترش زوائد این دانش ادبی شده است؛ مثلاً این‌که «فعولن» را اگر «محذوفِ» مفاعیلن باشد به صورت «مفاعی» و در صورتی که «مخبون مکشوف» از مفعولاتُ باشد، به شکل «معولا» نشان دهیم و غیره. از همین مقوله است قرار دادن زحافات مهم در ردیف اصول اجزاء عروضی که کسانی پیشنهاد آن را کرده‌اند. این قبیل افراد به درستی درنیافته‌اند که دسته‌بندی اوزان عروضی در زیر عنوان بحور و دوایر تنها یک نوع طبقه‌بندی و یک قرارداد است و گاهی یک وزن معیّن را به چند بحر مختلف می‌توان نسبت داد یا آن را به چند صورت متفاوت تقطیع و نامگذاری کرد.

پ) یکسان ساختن اجزای عروضی در بحور و اوزان مختلف و به کار بردن یک جزء واحد و زحافات آن در تقطیع به جای اجزای متفاوت؛ چنان که مثلاً همهٔ اوزان، از جمله وزن رباعی را با جزء «مستفعلُ» تقطیع می‌کنند. این کار اگرچه به ظاهر تقطیع را آسان‌تر و مبحث پیچیده و دشوار زحافات را تقریباً حذف می‌کند، باعث عدم انطباق وزن و موزون می‌شود و هدف و غرض نهایی از آموختن و به کار گرفتن دانش عروض را نقض می‌کند. این قبیل افراد که به نظر خود خواسته‌اند عروض را صد در صد ریاضی و منطقی سازند و جنبهٔ هنری و ذوقی آن را به کلی نادیده بگیرند، کارشان غیرعلمی و مخرِّب بوده است و ما در جای خود به تفصیل در بارهٔ آن توضیح خواهیم داد.

ت) جای دادن همهٔ دگرگونی‌هایی که در زنجیرهٔ سخن موزون به ظهور می‌رسد، در زیر عنوان «اختیارات شاعری» و سپس تقسیم آن به اختیارات زبانی و وزنی. این کار مخدوش ساختن مفهوم و معنای اختیارات است، چرا که آن دسته از تغییرات آوایی که به‌طور طبیعی در اثر همنشینی‌های واجی و آرایش‌های هجایی مختلف در زنجیرهٔ سخن به ظهور می‌رسند و همچنین تصرّفاتی لفظی که شاعر به ضرورت وزن به آن تن در می‌دهد، به هیچ وجه جزو اختیارات شاعری نیستند. با وجود این، بعضی از این قبیل پیشنهادها، برای تجدید نظر در مبحث اختیارات شاعری عروض سنتی مفید واقع شده است و ما در طی فصل‌های آینده بیش‌تر از آن سخن خواهیم گفت.

ث) حذف مبحث دایره‌ها از کتاب‌های آموزشی عروض دانشگاه‌ها یا قرار دادن آن در حاشیه. این کار عروض‌آموز را از یک روش طبقه‌بندی علمی که خود برای درک و به یاد سپردن بحور و اوزان بسیار مفید است، محروم می‌کند. بهترین روش برای طبقه‌بندی بحور، همان دایره‌های سنتی است و ما مزایای این روش طبقه‌بندی را در فصل مربوط به آن به‌طور مبسوط بیان کرده‌ایم. به‌طور کلی طبقه‌بندی بحور به صورت دایره‌ها به عروض‌آموز کمک می‌کند که این دانش ادبی را در کلّیت و چهارچوب آن یکجا به تصور درآورد و ارتباط میان جوانب مختلف آن را درک کند.

ج) گسترش تعداد دایره‌ها به صورتی که زنده‌یاد دکتر خانلری پیشنهاد کرده‌اند. البته ایشان یک دلیل منطقی برای این نقطه‌نظر خود ارائه داده و گفته‌اند که اوزانی که در عربی در یک دایره قرار می‌گیرند، می‌توانند با هم در یک شعر به کار بروند، در صورتی که در فارسی چنین نیست. گفتهٔ ایشان درست است، ولی اگر ما دایره را صرفاً به عنوان یک نوع ردهٔ طبقه‌بندی درنظر بگیریم،این ایراد برطرف می‌شود؛ چرا که طبقه‌بندی بحور به‌صورت دایره‌های سنتی اساسی بسیار سنجیده و علمی دارد و زنجیرهٔ هجایی بحوری که با هم در یک دایره قرار می‌گیرند، از لحاظ تعداد و ترتیب هجاها یکسان است و یکی را می‌توان از دیگری استخراج کرد و تفاوتشان تنها در این است که نقطهٔ آغاز آن‌ها بر روی زنجیرهٔ مذکور فرق می‌کند.

۴. مقدمات آواشناسی که برای تبیین مبانی روش تقطیع هجایی و عروض علمی در کتاب‌های عروض آورده می‌شود، بهتر است که، دست کم در کتاب‌های دانشگاهی، به‌طور اصولی و با اصطلاحات خود زبان‌شناسان مطرح شود نه این‌که به قصد ساده کردن مُثله شود؛ مثلاً بعضی از مؤلفین برای واجنگاری خط فارسی را به کار برده‌اند و همین در عمل سبب بروز مشکلاتی برای عروض‌آموزان شده است. به عنوان نمونهٔ این مشکلات به این نکته باید اشاره کرد که «ی» در واجنگاری کلماتی مانند «سی» و «سی و یک» یکسان نوشته می‌شود، در حالی که این «ی» در کلمهٔ «سی» نمایانگر مصوت بلند «i» و در کلمهٔ «سی و یک» نشان‌دهندهٔ دو واج (ey) است. (e در این‌جا برای نمودن صورت کوتاه شدهٔ مصوّت «i» به کار رفته است.) پیداست که درک این نکته برای دانشجوی مبتدی زبان و ادبیات فارسی دشوار است. گذشته از این، کسی که به کاربرد معمولی خط فارسی مأنوس گشته است، مدت‌ها طول خواهد کشید تا به کاربرد آن برای واجنگاری عادت کند و در کار خود دچار لغزش نشود.

۵. اگرچه از لحاظ امتداد، تقسیم هجای فارسی به سه نوع درست است و نحوهٔ عمل هجاها در زبان گفتار و شعر مطابق این تقسیم‌بندی است، بخش کردن آن به چهار نوع نیز، که با توجه به آرایش واجی هجاها معمول می‌شود، نادرست نیست و برای تبیین بعضی از مباحث عروض به مراتب از تقسیم سه‌گانی مفیدتر است.

# فصل اول

## مبانی آواشناختی عروض فارسی

هر کدام از زبان‌های طبیعی بشری از مجموعه نشانه‌هایی آوایی (صوتی) قراردادی تشکیل یافته‌اند که مطابق قواعد خاصّی در کنار هم قرار می‌گیرند و برای انتقال معنی از ذهنی به ذهن دیگر به کار می‌روند. آواهای زبان به‌وسیله اندام‌های گفتار تولید می‌شوند. این اندام‌ها عبارتند از پردهٔ دیافراگم (حجاب حاجز)، ریه‌ها، حنجره و تارآواهای درون آن، زبان، دندان‌ها، لب‌ها و گذرگاه هوا از ریه‌ها تا لب‌ها که شامل حفرهٔ گلوگاه، حفره دهان و حفرهٔ بینی (خیشوم) می‌شود. در ضمن عبور جریان هوای دم و بازدم از گذرگاه مذکور، حرکت اندام‌های مذکور موجب می‌شود که این گذرگاه در نقاط مختلف بسته و باز شود یا تغییر شکل دهد و به این ترتیب در هر نقطه یکی از آواهای زبان را به‌وجود بیاورد. ارتعاش تارآواهای درون حنجره در تولید بعضی از آواها دخالت دارد، ولی در تولید بعضی دیگر نقشی ندارد.

این دستگاه از لحاظ نظری می‌تواند بی‌نهایت آوا تولید کند، امّا عملاً تنها تعداد معدودی از این آواها در ساختمان زبان به کار می‌رود. به هر کدام از آواهایی که در نظام آوایی زبان نقش مستقلی به عهده دارند، «واج» گفته می‌شود.

**تعریف واج:** واج عبارت است از کوچک‌ترین واحد آوایی زبان که ممیّز معنی لفظ باشد.

منظور از ممیّز معنی بودن یک آوا آن است که اگر آن آوا به جای آوای دیگری در ساختمان یک کلمه به کار برود، معنی آن کلمه را تغییر دهد و کلمه‌ای غیر از کلمهٔ اوّل به‌وجود بیاورد؛ مثلاً اگر در کلمهٔ «دست» به جای دال «ش» بگذاریم، کلمهٔ «شست» حاصل می‌شود که غیر از «دست» است و معنی دیگری دارد. حال اگر کسی به علّت هیجان‌زدگی یا داشتن لهجهٔ خاصی یا نقصی که ممکن است در تلفظ حروف به آن دچار باشد، «س» را طوری بر زبان بیاورد که صدایی نزدیک به «ش» بدهد ــ بدون این‌که عین صدای «ش» باشد ــ چون این آوا باعث تغییر معنی کلمه و ایجاد یک کلمهٔ دیگر نمی‌شود، آوای ممیّز معنی یا

«واج» نیست؛ به این گونه آواها «واجگونه» می‌گویند. «**واجگونه**» تلفظ خاصی است از یک واج که از لحاظ آوایی اندکی با اصل واج فرق دارد امّا شنونده آن را به‌صورت همان واج درمی‌یابد. تلفظ هر واج در میانهٔ زنجیرهٔ گفتار، بسته به موقعیتی که در آرایش‌های واجی مختلف پیدا می‌کند، تحت تأثیر واج‌های همنشین آن اندکی تغییر می‌یابد، به این ترتیب از هر واج واجگونه‌هایی مختلف پدید می‌آید.

آواهای زبان فارسی، همگی برونسو هستند، یعنی با جریان هوای بازدم تولید می‌شوند. در بعضی از زبان‌های دیگر آواهای درونسو، یعنی آواهایی که با جریان هوای دم به ظهور می‌رسند، نیز یافت می‌شود.(۱)

واج‌شناسی و آواشناسی شاخه‌هایی از علم زبان‌شناسی هستند که به مطالعه آواهای زبان می‌پردازند. واج‌شناسی[1] نظام آوایی زبان را مطالعه و ارزش هر کدام از آواها را در درون این نظام تعیین می‌کند و آواشناسی[2] خصوصیات تولیدی و شنیداری و فیزیکی این آواها را مورد تحقیق قرار می‌دهد. زبان‌شناسان برای نشان دادن ویژگی‌های آواشناختی و واج‌شناختی زنجیرهٔ گفتار مجموعه‌ای از علائم قراردادی وضع کرده‌اند که محققین همهٔ زبان‌ها کم و بیش آن را به کار می‌برند و به «الفبای آوانگار بین‌المللی» مشهور است. نشان دادن خصوصیات واج‌شناختی آواهای زبان را «**واجنگاری**» و نمایش ویژگی‌های آواشناختی آن را «**آوانگاری**» می‌نامند. همچنان که از توضیحات فوق برمی‌آید، در واجنگاری، یک واج و همهٔ واجگونه‌های آن را با یک علامت واحد می‌نویسند، در حالی که در آوانگاری برای نگارش تلفظ دقیق آواها هر کدام از واجگونه‌های یک واج را با علامت خاصی نشان می‌دهند. صورت آوانگاری شدهٔ الفاظ را در داخل علامت [ ] و واجنگاشتهٔ آن را در میان علامت / / می‌گذارند.

## چگونگی مطابقت حروف الفبای فارسی با واج‌های این زبان

وسیلهٔ نگارش و ثبت سخن خط است. برای نگارش هر زبانی خط خاصی به کار می‌رود که از یک مجموعه نشانه‌های نوشتاری تشکیل می‌یابد. این نشانه‌ها را حروف الفبای آن خط می‌نامند. از لحاظ نظری حروف الفبای هر زبان باید یک به یک با واج‌های آن زبان مطابقت کند؛ یعنی به ازای هر واج یک حرف در الفبای زبان وجود داشته باشد که نشانهٔ آن واج

1. phonology 2. phonetics

باشد، ولی این مطابقت عملاً همیشه دقیق نیست؛ چرا که اولاً حروف الفبای بیش‌تر زبان‌های دنیا در اصل برای خود آن زبان‌ها وضع نشده بلکه از زبان‌های دیگر گرفته شده‌اند و اقتباس‌کنندگان این خط‌ها چندان کوششی برای تطبیق آن‌ها با زبان‌های خود به عمل نیاورده‌اند و چون نظام آوایی زبان‌های مختلف متفاوت است، الفباهای اخذ شده، در بیش‌تر موارد با واج‌های زبان وام‌گیرنده مطابقت نکرده‌اند. ثانیاً واضعین خط و دانشمندان قدیم به اندازه زبان‌شناسان امروز در شناخت آواهای زبان و در نتیجه در وضع نشانه برای ثبت آن‌ها دقت نداشته‌اند و سرانجام یک عامل مهم دیگر نیز در ایجاد این عدم مطابقت‌ها دخالت داشته و آن هم این است که زبان به مرور ایّام تغییر می‌کند، ولی خط به همان صورت اولیهٔ خود باقی می‌ماند و در نتیجه مطابقت خود را با آواهای زبان از دست می‌دهد.

عدم مطابقت حروف الفبای فارسی با واج‌های این زبان نسبتاً شدید است، زیرا اولاً این الفبا از زبان عربی گرفته شده و آواهای زبان عربی با آواهای زبان فارسی تفاوتی زیاد دارند، ثانیاً این الفبا از بیش از یک هزار سال پیش تا کنون برای نوشتن زبان فارسی به کار می‌رود و در طی این مدت زمان طولانی آواهای زبان فارسی تغییراتی فراوان کرده ولی الفبای خط فارسی به همان صورت اولیه خود باقی مانده است. مسلّم است که این امر باعث می‌شود که اجزای این دو دسته نشانه (واج‌ها و حروف) هرچه بیش‌تر از هم فاصله بگیرند و مطابقت خود را با یکدیگر از دست بدهند. اینک در زیر به بررسی ناهماهنگی‌های آن‌ها می‌پردازیم.

عدم مطابقت واج‌های زبان فارسی و حروف الفبای خط فارسی به یکی از چهار صورت زیر می‌باشد:

۱. وجود دو یا چند حرف برای نشان دادن یک واجِ واحد؛ مانند **ح** و **ه** برای h، **ت** و **ط** برای t، **ذ**، **ز**، **ض** و **ظ** برای z، **ث**، **س** و **ص** برای s، **غ** و **ق** برای q، **ع** و ء برای «?».

۲. به کار رفتن یک حرف برای نشان دادن چند واج مختلف؛ مانند «**و**» برای o (در کلمات **تو** و. **دو** و **چو** و **مورد**)، u (مانند کلمات **بود** و **جارو**) و v (مانند کلمات **وادی** و **راوی**). همچنین «**ی**» برای y (مانند کلمات **یاد** و **بَین**) و i (مانند کلمات **تیر** و **بدی**).

۳. یک حرف در ضمن کلمه می‌آید که نمایندهٔ هیچ واجی نیست؛ مثلاً «**و**» در **خواهر** و **خواب** که به ترتیب خاهر و خاب تلفظ می‌شوند.

۴. یک واج در ضمن کلمه می‌آید که حرفی برای نشان دادن آن وجود ندارد؛ مانند آواهای ـَ، ـِ و ـُ در واژه‌های سَر، دِل و گُل. لازم به توضیح است که اگر چه نشانه‌های فتحه،

کسره و ضمه برای نمایاندن این واج‌ها در نظر گرفته شده‌اند، این حرکات در خط فارسی، برخلاف خط عربی، به‌ندرت نوشته می‌شوند، لذا باید گفت که در خط فارسی عملاً نشانه و حرفی برای نمایاندن این واج‌ها وجود ندارد.

**واج‌ها بر دو گونه‌اند:** صامت (همخوان) و مصوّت (واکه).

**تعریف صامت یا همخوان**[1]: صامت آوایی است که هنگام تولید آن، در نقطه‌ای از دستگاه گفتار گرفتگی یا تنگی‌ای که منجر به سایش شود وجود دارد. صامت می‌تواند در آغاز، وسط و پایان واژه قرارگیرد.(۲)

در فارسی ۲۳ صامت وجود دارد که عبارتند از:

b (ب)، p (پ)، t (ت، ط)، d (د)، s (س، ص، ث)، z (ز، ذ، ض، ظ)، č (چ)، g (گ)، k (ک)، ǰ (ج)، q (ق،غ)، ʔ (ء، ع)، r (ر)، š (ش)، x (خ)، ž (ژ)، v (و)، f (ف)، h (ه، ح)، m (م)، n (ن)، l (ل)، y (ی)(۳)

**تعریف مصوت یا واکه**[2]: واکه یک آوای مداوم واکدار است که در اثنای تولید آن، جریان هوا به هیچ مانعی در مجرای گفتار از قبیل گرفتگی یا تنگی مجرا که موجب بروز سایش شود، برخورد نمی‌کند. در زبان فارسی مصوّت (واکه) در ابتدای واژه واقع نمی‌شود و فقط در میانه و پایان واژه می‌آید.(۴)

در فارسی هشت مصوت وجود دارد که عبارتند از:

â (الف)، u (و)، i (ی)، a (ـَ)، o (ـُ)، e (ـِ)، ou (ـُوْ)، ei (ـِیْ)(۵).

سه مصوت â، u و i بلند و سه مصوت a، o و e کوتاه و دو مصوت ou و ei مرکب هستند. دو مصوت اخیر را گاهی به‌صورت ow و ey هم نشان می‌دهند.

واج‌ها بر طبق قواعد و الگوهایی معین با یکدیگر پیوند خورده، هجاها را به‌وجود می‌آورند و هجاها نیز به تنهایی یا در ضمن همنشینی با هجاهای دیگر واژه‌ها را شکل می‌دهند. بنابراین در تحلیل ساختمان آوایی زبان بعد از واج‌ها باید به هجاها و سپس به واژه‌ها پرداخت.

**تعریف هجا:** هجا در فارسی یک رشتهٔ آوایی پیوسته است که از یک واکه (مصوت) و یک تا سه همخوان (صامت) تشکیل می‌یابد. منظور از رشتهٔ آوایی پیوسته آن است که اجزای سازندهٔ هجایی طی فرایندی تولیدی بدون مکث تولید می‌شوند.(۶)

---

1. consonant 2. vowel

**یادآوری:** در زبان فارسی مصوت هیچ وقت در آغاز هجا واقع نمی‌گردد و بیش از یک صامت نیز نمی‌تواند در آغاز هجا (قبل از مصوت) بیاید. دانشمندان قدیم ایران این کیفیت را این‌طور بیان کرده‌اند که «ابتدا به ساکن محال است.» بنابراین مصوت، محور و ستون هجاست و تعداد هجاهای هر کلمه برابر تعداد مصوت‌های آن است.

برای نشان دادن‌آرایش واجی هجاها از حروف لاتین استفاده می‌شود، به این ترتیب که به جای صامت حرف c و به جای مصوت حرف v می‌گذارند. این حروف به ترتیب، حروف اول کلمات انگلیسی «consonant» (به معنی صامت یا همخوان) و «vowel» (به معنی مصوت یا واکه) هستند. برای جدا کردن مصوت بلند از کوتاه مصوت کوتاه را با v و مصوت بلند را با $\bar{v}$ یا vv نمایش می‌دهند. صورت اخیر در عروض مفیدتراست، زیرا امتداد مصوت بلند را که در عروض فارسی دو برابر مصوت کوتاه است، به دقت مشخص می‌کند و در نتیجه امتداد هجاها نیز به آسانی قابل تشخیص می‌شود.

## اقسام هجای فارسی از لحاظ امتداد

هجای فارسی از لحاظ امتداد بر چهار نوع است: ۱. کوتاه، ۲. متوسط، ۳. بلند، ۴. کشیده.(۷)

هجای کوتاه همیشه از یک صامت و یک مصوت کوتاه و هجای کشیده نیز از سه صامت و یک مصوت بلند ترکیب می‌یابد. بنابراین فرمول واجی آن‌ها به ترتیب cv و cvvcc است. امّا انواع متوسط و بلند، بسته به این‌که مصوت آن‌ها کوتاه یا بلند باشد، هر کدام به دو نوع تقسیم می‌شوند؛ متوسط: cvc و cvv، بلند: cvcc و cvvc. می‌توان حروف لاتین c و v را که در عروض برای نشان دادن آرایش واجی هجاها از آن‌ها استفاده می‌شود، **حروف عروضی** نام نهاد. می‌بینیم که اگر ترکیب واجی هجاها با این حروف نشان داده شود، با یک نگاه و به راحتی می‌توان امتداد و چگونگی آرایش واجی آن‌ها را دریافت. با توجه به نمودار زیر، معلوم می‌شود که انواع کوتاه، متوسط، بلند و کشیدهٔ هجای فارسی، صرف نظر از چگونگی ترکیب واجی آن‌ها، به ترتیب از دو، سه، چهار و پنج حرف عروضی تشکیل می‌شوند. بنابراین هر وقت دیدیم که هجایی مثلاً از پنج حرف عروضی تشکیل یافته، می‌دانیم که کشیده است و اگر متشکل از سه حرف عروضی بود، متوسط است. اقسام هجای فارسی در نمودار صفحهٔ بعد به اختصار نشان داده شده است:

**اقسام هجای فارسی از لحاظ امتداد و ترکیب**

- ۱. کوتاه cv ؛ مانند: به، که، اَ، تو، ...
- ۲. متوسط
  - ۱. cvc ؛ مانند: سَر، گُل، دِل، کِیْ، جُوْ، ...
  - ۲. cvv ؛ مانند: با، بی، او، زی، ...
- ۳. بلند
  - ۱. cvcc ؛ مانند: دَست، گُرد، چِهر، ...
  - ۲. cvvc ؛ مانند: باد، بید، بود، ...
- ۴. کشیده cvvcc ؛ مانند: کاشت، گوشت، بیست، ...

## آواهای زبرزنجیری

آن دسته از مختصه‌های آوایی زبان که در زنجیرهٔ گفتار قرار می‌گیرند، آواهای زنجیری نامیده می‌شوند. واحد آواهای زنجیری واج است که در بالا به تفصیل در بارهٔ آن سخن گفتیم. گذشته از آن مختصه‌های آوایی که در تولید واج‌ها دخالت دارند، مختصه‌های آوایی دیگری نیز هستند که همزمان با بیش از یک واحد زنجیری تولید می‌شوند، یعنی دامنهٔ گستردگی آن‌ها بخشی از زنجیرهٔ گفتار است، و جایگاه آن‌ها در زنجیرهٔ گفتار نیز متغیر است. واحدهایی که برای توصیف این مختصه‌ها به کار می‌روند، به واحدهای زبرزنجیری موسومند. در زیر، برخی از واحدهای زبرزنجیری را که برای بررسی مسائل عروضی مورد نیاز هستند، به اختصار توضیح می‌دهیم:

### ۱. تکیه

در زنجیرهٔ گفتار بعضی از هجاها نسبت به هجاهای دیگر برجسته‌تر و واضح‌تر ادا می‌شوند. این برجستگی و رسایی را که در اثر شدیدتر بودن مختصه‌های فشار هوا، کشش واکه‌ای و درجهٔ زیر و بمی در یک هجا نسبت به هجاهای پیرامون آن به‌وجود می‌آید، «تکیه» و هجای دارای تکیه را «**هجای تکیه بر**» می‌نامند؛ مثلاً در جملهٔ «من کار دارم» [man ˊkâr dâram]

تکیه روی هجای «کار» و در واژه‌های «سخنور» [soxanvar] و «می‌رفتم» [miraftam] به ترتیب روی هجای پایانی [var_] و هجای آغازی [_mi] قرار دارد.

در آوانویسی تکیه را با نشانه زبرین [-] که بر روی هجای تکیه‌بر گذاشته می‌شود، نشان می‌دهند.

وجود تکیه بر روی بعضی از هجاهای زنجیرهٔ گفتار موجب می‌شود که ما حدود کلمات را تشخیص دهیم و هر کلمه را جداگانه درک کنیم؛ مثلاً کلمهٔ «درآمد» اگر تکیه روی هجای اول آن (در) باشد فعل است، به معنی «بیرون آمد» و اگر تکیه روی «مد» باشد، اسم است به معنی «حاصل» و «بهره». محل تکیه در کلمات فارسی به نوع دستوری یا حالات آن‌ها در جمله و موقعیتشان در زنجیرهٔ گفتار بستگی دارد؛ مثلاً تکیهٔ اسم در حالت تجرّد و فاعلی و مفعولی روی هجای آخر و در حالت منادا (بدون نشانه ندا یا با «ای») روی هجای اول و در حالت اضافه روی هجای ماقبلِ کسرهٔ اضافه واقع می‌شود.

## ۲. زیر و بمی

زیر و بمی از ترکیب مختصه‌های تواتر (فرکانس) و دامنهٔ ارتعاش به دست می‌آید. هرچه تعداد تواتر بیش‌تر باشد، آوا زیرتر (تیزتر) و هرچه کم‌تر باشد، آوا بم‌تر شنیده می‌شود. از طرف دیگر هرچه دامنهٔ ارتعاش گسترده‌تر شود، آوا رساتر و هرچه محدودتر گردد، آوا نارساتر خواهد بود. ترکیب‌های گوناگون مختصه‌های تواتر و دامنه موجب بروز زیر و بمی‌های متفاوت می‌شود. کیفیت زیر و بمی را بر حسب تغییرات آن در امتداد زنجیرهٔ گفتار به اقسامی تقسیم می‌کنند:

اگر زیر و بمی درطول زنجیرهٔ گفتار ثابت باقی بماند، «**یکنواخت**»؛ اگر از زیر به سوی بم سیر کند، «**افتان**» و اگر از بم به سوی زیر دگرگون شود، «**خیزان**» نامیده می‌شود. زیر و بمی از جهتی دیگر نیز به دو نوع تقسیم می‌شود:

**الف) نواخت:** هر گاه در امتداد زنجیرهٔ گفتار، دامنهٔ گستردگی انواع زیر و بمی محدود به واژه باشد، زیر و بمی را «نواخت» می‌گویند. نواخت در زبان فارسی نقش ممیِّز ندارد اما در زبان‌های نواخت‌دار مانند زبان چینی نقش ممیّز دارد؛ مثلاً در زبان چینی واژهٔ ما [mâ] بسته به این‌که از لحاظ زیر و بمی چگونه ادا شود، معانی مختلف مادر، بوتهٔ شاهدانه، اسب و سرزنش را می‌دهد.

**ب) آهنگ:** هر گاه دامنهٔ گستردگی انواع زیر و بمی در امتداد زنجیرهٔ گفتار محدود به

جمله باشد، زیر و بمی را «آهنگ» خوانند. زبان فارسی از جمله زبان‌هایی است که آهنگ در جملات آن نقش دارد؛ مثلاً جملهٔ «حسن رفت» [hasan raft] اگر با آهنگ افتان یا خیزان یا یکنواخت ادا شود، به ترتیب معنی خبری، پرسشی یا ناتمام دارد.

### ۳. درنگ (مکث)

کیفیتی است که در زنجیرهٔ گفتار در اثر تغییر در مختصّه‌های آوایی متفاوت، در مرز دو واحد آوایی بزرگ‌تر از صامت و مصوت، به دست می‌آید. برای روشن شدن مطلب، زنجیرهٔ گفتار [manzurdaram] را، صرف نظر از شیوهٔ نگارش فارسی آن، در نظر می‌گیریم و در بررسی آن، واحد آوایی درنگ را با علامت [+] آوانویسی می‌کنیم. اکنون چنان که درنگ بین هجای نخست و هجای دوم قرار گیرد، یعنی جمله به‌صورت (man + zurdaram) ادا شود، این جمله آوا نوشتهٔ جملهٔ فارسی «من زور دارم» است؛ ولی چنان که درنگ بین هجای دومین و سومین واقع گردد، یعنی به‌صورت (manzur + darm) ادا شود، آوانوشتهٔ جملهٔ فارسی «منظور دارم» خواهد بود. در هر حال، هر جا واحد درنگ بروز می‌کند، تغییراتی در واحدهای زنجیری پیرامون آن رخ می‌دهد که این تغییرات با هم واحد درنگ را می‌سازند.(۸)

## دگرگونی‌های آوایی زنجیرهٔ گفتار موزون فارسی (قواعد تقطیع عروضی)

**توضیح:** منظور از تقطیع عروضی تجزیهٔ زنجیرهٔ آوایی سخن منظوم به هجاها و بیان نظم موجود در میان هجاهای آن به‌وسیله افاعیل عروضی است.

این دگرگونی‌ها را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

### یک ـ فرایندهای آوایی

واحدهای آوایی در زنجیرهٔ گفتار بر اثر همنشینی دستخوش تغییراتی می‌شوند؛ این نوع تغییرات را فرایندهای آوایی می‌گویند. به عبارت دیگر فرایندهای آوایی به آن دسته از تغییرات آوایی گفته می‌شود که به دنبال همنشینی واحدهای آوایی، بدون اختیار و ارادهٔ گوینده و به‌طور طبیعی در اثر خواص فیزیکی خود آواهای همجوار حاصل می‌شود. بیش‌تر فرایندهای آوایی در شمار جهانی‌های نظام آوایی زبان قرار دارند. این قبیل تغییرات همچنان که در بالا اشاره کردیم، تنها به گفتار موزون اختصاص ندارند بلکه در هر نوع گفتاری و در هر

زبانی اتفاق می‌افتند ولی در سخن موزون چون کلمات به منظور ایجاد وزن باید بیش‌تر با یکدیگر هماهنگ شوند، وقوع فرایندهای آوایی نسبت به سخن غیرموزون، بیش‌تر است.

در آغاز این بحث یادآوری دو نکته لازم به نظر می‌رسد: اول این‌که در تجزیهٔ هجایی زنجیرهٔ گفتار موزون صورت ملفوظ کلمات را باید در نظر گرفت نه صورت مکتوب را، دوم این‌که هجاها و کلمات را در حالت همنشینی و در درون زنجیره گفتار باید ارزیابی کرد نه به‌صورت جداگانه چون که در این نوع سخن گاهی حذف‌ها و ابدال‌هایی صورت می‌گیرد و کلمات در هم ادغام می‌شوند و محل درنگ‌ها همه جا با مرز کلمات مطابقت نمی‌کند؛ مثلاً اگر مصراع «برانگیزم از گاه کاووس را» را مانند نثر بخوانیم، تقطیع هجایی آن چنین است: بر (متوسط)، اَن (متوسط)، گی (متوسط)، زم (متوسط)، از (متوسط)، گاه (بلند)، کا (متوسط)، ووس (بلند)، را (متوسط). اما اگر آن را مطابق وزن عروضی‌ای که دارد، بخوانیم، می‌بینیم که بعضی از این هجاها و کلمات درهم ادغام می‌شوند یا تجزیه می‌گردند و انفصال پیدا می‌کنند و تلفّظ این زنجیره عملاً به این صورت درمی‌آید: بَ (کوتاه)، رَن (متوسط)، گی (متوسط)، زَ (کوتاه)، مَز (متوسط)، گا (متوسط)، هِ (کوتاه)، کا (متوسط)، وو (متوسط)، سِ (کوتاه)، را (متوسط).

اینک به توضیح فرایندهای آوایی زنجیرهٔ گفتار موزون فارسی می‌پردازیم:

۱. هجای بلند در تقطیع زنجیرهٔ گفتار موزون ـ بجز وقتی که آخرین هجای مصرع باشد ـ برابر با یک هجای متوسط و یک هجای کوتاه ارزیابی می‌شود؛ مثلاً در مصرعی که نقل کردیم، «گاه» که یک هجای بلند است، در تقطیع، یک هجای متوسط (گا) و یک هجای کوتاه (هِ) به حساب می‌آید. همچنین «مرز» که یک هجای بلند است، در تقطیع مصرع زیر یک هجای متوسط و یک هجای کوتاه ارزیابی می‌شود: «از آن مرز تا این بسی راه نیست»؛ تقطیع: اَ (کوتاه)، زان (متوسط)، مر (متوسط)، ز (کوتاه)، تا (متوسط)، این (متوسط)، بَ (کوتاه)، سی (متوسط)، را (متوسط)، ه (کوتاه)، نیست (کشیده).

معمولاً برای توجیه این ویژگی هجای بلند در وزن شعر فارسی، می‌گویند در زنجیرهٔ گفتار موزون صامت آخر هجای بلند ( «ه» و «ز» در مثال‌هایی که ذکر شد) یک حرکت (یک مصوت کوتاه) می‌گیرد. این حرکت را در قدیم با ضمّه نشان می‌دادند و به این صورت می‌خواندند: «برانگیزم از گاهُ کاووس را»، «از آن مرزُ تا این بسی راه نیست» ولی امروز آن را بیش‌تر با کسره نشان می دهند.(۹)

۲. هجای کشیده در تقطیع زنجیرهٔ سخن موزون (نظم) ـ بجز هنگامی که در محل آخرین

هجای مصرع قرار گرفته باشد ـ به این صورت ارزیابی می‌شود: صامت آخر آن از تقطیع حذف می‌شود، آنچه باقی می‌ماند یک هجای بلند است و مانند هجای بلند عمل می‌کند؛ یعنی تجزیه می‌شود به یک هجای متوسط و یک هجای کوتاه. اکنون برای نمونه مصرع زیر را تقطیع می‌کنیم:

«هر که این آتش ندارد نیست باد»: هر (متوسط)، که (کوتاه)، این (متوسط)، آ (متوسط)، تش (متوسط)، نَ (کوتاه)، دا (متوسط)، رد (متوسط)، نی (متوسط)، سِ‌ت (کوتاه)، باد (بلند).

می‌بینیم که «نیست» که یک هجای کشیده است، صامت آخر آن (ت) حذف شده و باقی آن (نیس) مانند یک هجای بلند عمل کرده، یعنی برابر یک هجای متوسط (نی) و یک هجای کوتاه (سِ) برآورد شده است. اگر مصرع‌های زیر را تقطیع کنیم، خواهیم دید که هجاهای کشیدهٔ «کارد» و «پارس» نیز در این مصرع‌ها مانند «نیست» در مصرع بالا تقطیع می‌شوند: «شبانگه کارد بر حلقش بمالید»، «اقلیم پارس را غم از آفات دهر نیست»

**تبصره ۱:** آیا صامت آخر هجای کشیده، واقعاً در تلفظ حذف می‌شود و آیا همهٔ انواع هجای کشیده از این لحاظ به‌طور یکسان عمل می‌کنند؟ حقیقت این است که صامت آخر هجای کشیده، کم و بیش به تلفظ در می‌آید و برابر شدن هجای کشیده با هجای بلند در تقطیع، به علت این است که مصوت آن از لحاظ امتداد برابر با یک مصوت کوتاه تلفظ می‌شود. کوتاه شدن مصوت بلند به این معنی نیست که آن مصوت بلند تبدیل به مصوت کوتاه قرینهٔ خود شود، چنان که مثلاً «i» به «e» و «u» به «o» تغییر یابد، بلکه به این معنی است که آن مصوت بلند در عین این‌که به صورت مصوت بلند شنیده و درک می‌شود، امتدادش با یک مصوت کوتاه برابر می‌گردد. در واقع در زبان فارسی تفاوت مصوت بلند با مصوت کوتاه تنها از لحاظ امتداد نیست، بلکه زنگ و طنین آن‌ها نیز با هم فرق دارد. لذا اگر امتداد آن‌ها هم تغییر کند و مصوت بلند کوتاه شود یا مصوت کوتاه به اندازهٔ یک مصوت بلند کشیده شود، باز هم از یکدیگر مشخص هستند. کما این‌که به وفور می‌بینیم که مصوت کوتاه در اثنای مصرع به اندازهٔ دو برابر امتداد معمولی خودش کشیده و از لحاظ امتداد با مصوت بلند قرینهٔ خود برابر می‌گردد ولی در عین حال به صورت همان مصوت کوتاه شنیده و درک می‌شود.

این نکته نیز لازم به ذکر است که اقسام هجای کشیده از این لحاظ به‌طور یکسان عمل نمی‌کنند، بلکه صامت آخر هجای کشیده اگر «ت» باشد، برای حذف شدن آمادگی بیش‌تری دارد؛ همچنان که در زبان محاوره نیز کلماتی از قبیل « نیست » و «بیست » عملاً به صورت «نیس» و «بیس» به تلفظ درمی‌آیند، در حالی که در تلفظ هجاهایی چون «کارد» و «پارس» در زبان محاوره «د» و «س» هیچ‌وقت حذف نمی‌شوند.

**تبصره۲:** بیش‌تر محققین، هجای فارسی را از لحاظ امتداد به سه نوع (کوتاه، متوسط، بلند) تقسیم کرده و هجای کشیده را با هجای بلند یکی دانسته‌اند. این برداشت، دست کم در بارهٔ سخن موزون، درست است. چون می‌بینیم که هجای کشیده در زنجیرهٔ سخن موزون عیناً مانند هجای بلند عمل می‌کند. اما به هر حال اگر این دو نوع هجا را از لحاظ امتداد هم یکی به حساب بیاوریم، باز ناچاریم که آن یک نوع را از لحاظ آرایش واجی به دو نوع فرعی تقسیم کنیم. پس جدا کردن آن‌ها در تقسیم اولیه بهتر و ساده‌تر است. این تقسیم‌بندی چهارگانهٔ هجا، چنان که بعداً خواهیم دید، توضیح بعضی از مسائل عروضی را آسان‌تر می‌کند؛ از آن جمله است تفاوتی که در تقطیع بین هجاهای کشیده‌ای مانند «راند» و «ماند» با دیگر انواع هجای کشیده وجود دارد. علاوه بر این، هجای کشیده در بعضی از کلمات عملاً خلاف هجای بلند عمل می‌کند و برابر با یک هجای بلند و یک هجای کوتاه واقع می‌شود؛ مانند هجای «ساخت» در واژهٔ ساختمان.[۱۰] (ر.ک. شمارهٔ ۳ همین مبحث)

## علائم تقطیع هجایی

بنا به توضیحات فوق، هر کدام از انواع هجای بلند و هجای کشیده در تقطیع عروضی به هجایی متوسط و هجایی کوتاه تجزیه می‌شوند، بنابراین از چهار نوع هجای موجود در زبان فارسی فقط دو نوع آن (یعنی متوسط و کوتاه) عملاً در تقطیع عروضی مطرح هستند. لذا برای آسان کردن عمل تقطیع، هجای کوتاه را با علامت ∪ و هجای متوسط را با علامت ـــ (خط تیره) نشان می‌دهیم. و به علت این‌که هجای بلند و هجای کشیده در پایان مصرع تجزیه نمی‌شوند و مصرع مختوم به این انواع هجا به ترتیب یک یا دو صامت اضافه بر وزن اصلی خود دارد، به ازای هر صامت اضافی، در تقطیع، یک علامت ⊗ به پایان مصراع می‌افزاییم. به این ترتیب مصرع‌های «برانگیزم از گاه کاووس را» و «از آن مرز تا این بسی راه نیست» با استفاده از این علائم به صورت زیر تقطیع می‌شوند:

| بَ | رَن | گی | زَ | مَز | گا | هِ | کا | وو | سِ | را |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ∪ | — | — | ∪/ | — | — | ∪/ | — | — | ∪/ | — |

| اَ | زان | مَر | زِ | تا | این | ب | سی | را | هِ | نی‌ست |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ∪ | — | — | ∪/ | — | — | ∪/ | — | — | ∪/ | —⊗⊗ |

۳. هرگاه صامت «ن» /n/ بعد از مصوت بلند قرار گیرد، امتداد آن مصوت در تقطیع با یک مصوت کوتاه برابر می‌شود، یعنی مثلاً جان /Jân/ با جَن/ Jan/، بین /bin/ با بِن /ben/، خون /xun/ ، با خُن /xon/، راند /rând/ با رَند /rand/ در تقطیع برابرند.

در عروض قدیم برای توجیه این فرایند آوایی می‌گفتند که نون از تقطیع ساقط می‌شود اما اگر دقت کنیم می‌بینیم که نون در همهٔ این کلمات به تلفظ در می‌آید و حذف نمی‌شود بلکه کوتاه شدن هجا به علت کوتاه شدن مصوت آن است. این دگرگونی به دلیل خصوصیات آوایی صامت نون اتفاق می‌افتد و در زبان فارسی هیچ صامت دیگری بجز نون این خاصیت را ندارد. به هر حال برای دانشجویان مبتدی بهتر است که در تقطیع حرف نون را حذف کنند.

**تبصره ۳:** اگر یک بار دیگر اقسام هجا را از نظر بگذرانیم، می‌بینیم که از شش نوع ترکیب واجی مختلف که هجای فارسی از آن برخوردار است، تنها در دو نوع آن، ممکن است که نون بعد از صامت بلند قرار گیرد؛ زیرا مصوت هجای کوتاه (cv) همیشه کوتاه است و از دو نوع هجای متوسط (cvc و cvv) نیز مصوت نوع اول کوتاه است و مصوت نوع دوم خود در پایان هجا قرار می‌گیرد و صامتی به دنبال آن نمی‌آید. همچنین از دو نوع هجای بلند (cvcc و cvvc) مصوت نوع اول کوتاه است. به این ترتیب می‌بینیم که فقط در نوع دوم از هجای بلند (cvvc) و در هجای کشیده (cvvcc) است که امکان واقع شدن یک صامت، از جمله صامت «ن»، بعد از مصوت بلند وجود دارد؛ مانند: جان، دین، خون، راند، ماند و....

**تبصره ۴:** در صورتی که در هجای کشیده صامت ماقبل آخر نون باشد، چون نون از تقطیع ساقط می‌شود، صامت آخر چه d باشد و چه t در تقطیع به حساب می‌آید؛ مانند «**اینْت**» در این بیت مولانا:

سیر گشتی، سیر؟ گوید: نی هنوز  اینْت آتش! اینْت تابش! اینْت سوز!

که مصرع دوم به این صورت تقطیع می‌شود:

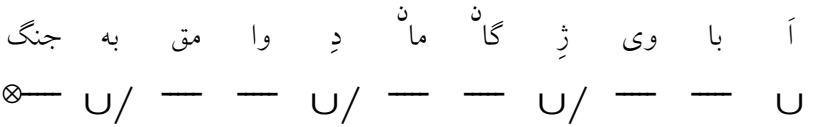
ای ن تِ آ تش ای ن تِ تا بش ای ن تِ سوز

— ∪ — — — ∪ —/ — — ∪ —/ — ∪ —⊗

یا مانند هجای «**ماند**» در این بیت عنصری:

اَبا ویژگان ماند وامق به جنگ  نه روی گریز و نه جای درنگ

تقطیع مصرع اول:




**۴. دگرگونی‌های آوایی ناشی از تلاقی دو مصوت:**

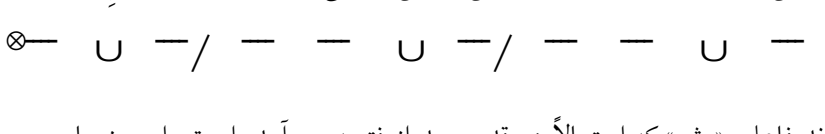
همان‌طوری که قبلاً گفتیم در یک هجا بیش از یک مصوت وجود ندارد. در غیر این صورت هجا قابل تلفظ نخواهد بود. بنابراین هرگاه در زنجیرهٔ گفتار (چه عادی و چه موزون) بنا به ضرورت دو مصوت به دنبال هم بیایند، بعضی دگرگونی‌های آوایی در محل تلاقی آن‌ها به وقوع می‌پیوندد که خود موضوع بحث مفصلی است و ما در ضمیمهٔ شمارهٔ یک به تفصیل تمام به آن پرداخته‌ایم. اهمّ مطالب این مبحث را می‌توان به این صورت خلاصه کرد:

هرگاه در زنجیرهٔ گفتار دو مصوت با هم تلاقی کنند، دو حالت ممکن است پیش بیاید، اول این‌که یکی از مصوت‌ها حذف می‌شود، دوم این‌که یک صامت بین آن دو مصوت حائل می‌گردد. در حالت دوم اگر مصوت اول یکی از مصوت‌های بلند **u** یا **i** باشد، گاهی به همان صورت بلند باقی می‌ماند و گاهی کوتاه و از لحاظ امتداد با یک مصوت کوتاه برابر می‌گردد. در صورت کوتاه شدن مصوت مذکور گاهی به جای یک صامت دو صامت در بین مصوت‌ها ظاهر می‌شود. اکنون شواهد و امثله‌ای برای هر کدام از حالت‌های مذکور ذکر می‌کنیم.

الف) حذف یکی از مصوت‌ها:

خنده‌ش آمد چون سلیمان آن بدید　　کز شما من کی طلب کردم ثرید؟

تقطیع مصرع اول:




پسوند فاعلی «ـِش» که احتمالاً در قدیم بعد از فتحه می‌آمده است، امروز با مصوت **e** (کسره) به کار می‌رود؛ مانند: سردِش شد، بدِش آمد و غیره. ما در این‌جا صورت امروزی آن را در نظر داریم. می‌بینیم که این پسوند به دنبال کلمهٔ «خنده» که مختوم به کسره است، آمده و در نتیجه دو مصوت با هم تلاقی کرده و یکی از آن‌ها حذف شده است. در زبان گفتار

امروز هم، در موارد مشابه، همین دگرگونی به وقوع می‌پیوندد؛ مثلاً: خنده‌ش گرفت، عطسه‌ش آمد و...

ب) حائل شدن یک صامت در بین دو مصوت:

پردهٔ رازی که سخن‌پروریست　　سایه‌ای از پردهٔ پیغمبریست

تقطیع مصرع اول:

پر　دِ　یِ　را　زی　که　س　خن　پر　و　ریست

—　∪　∪　—/　—　∪　∪　—/　—　∪　—⊗

بعد از «پرده» که مختوم به فتحه یا کسره است، کسرهٔ اضافه (مصوت e) آمده، در نتیجه صامت «ی» بین دو مصوت مذکور ظاهر گشته و با کسره اضافه تشکیل هجای «یِ» /ye/ را داده است.

ج) هرگاه که مصوت اول یکی از مصوت‌های بلند u یا i باشد:

ج ـ ۱. بلند باقی ماندن آن:

سعدی از پردهٔ عشاق چه خوش می‌نالد　　ترک من! پرده براندازکه هندوی توام

تقطیع مصرع دوم:

تر　ک　من　پر　دِ　بَ　رَن　دا　زِ　ک　هن　دو　یِ　تُ　ام

—　∪∪/　—　—　∪∪/　—　—　∪∪/　—　—　∪　—

بعد از «هندو» که مختوم به مصوت بلند u است، کسرهٔ اضافه (e) آمده، در نتیجه صامت «ی» /y/ بین این دو مصوت حائل شده و /u/ همچنان بلند باقی مانده است:

/hendu + e → henduye/

ج ـ ۲. کوتاه شدن آن و حائل شدن یک صامت در بین مصوت‌ها:

خواجهٔ ما چون ز سفر گشت باز　　کرد بران هندوی خود ترکتاز

تقطیع مصرع دوم:

کر　دِ　ب　ران　هن　دُ　یِ　خُد　تر　کِ　تاز

—　∪　—/　—　∪　∪　—/　—　∪　∪　—⊗

در این‌جا هم مانند مثال قبل بعد از کلمهٔ «هندو» کسرهٔ اضافه آمده و صامت «ی» بین دو مصوت مذکور ظاهر شده است امّا فرق مهمی که با مثال قبل دارد، این است که در این مثال مصوت u کوتاه و امتداد آن با مصوت کوتاه o برابر شده است.

/hendu + e → hendoye/

مثال دیگر از مصوت i:

هستی تو صورت پیوند نی  تو به‌کس و کس به تو مانند نی

تقطیع مصرع اول:

هس تِ یِ تُ(تو) صو ر ت پی ون دِ نی

— ∪ —/ – ∪ ∪ —/ ⏑ ∪ ∪ —

بعد از «هستی» که مختوم به i (یای مصدری) است، مصوت e (کسره اضافه) آمده، در نتیجه صامت ی /y/ بین آن دو حائل شده و مصوت i نیز کوتاه و امتداد آن با مصوت کوتاه /e/ برابر گشته است.

/hasti + e → hasteye/

ج ـ ۳. کوتاه شدن مصوت بلند و ظاهر شدن دو صامت در بین مصوت‌ها:

دگر سو سرخس و بیابان به پیش  گله گشته بر دشت آهو و میش

تقطیع مصرع دوم:

گ لِ(لی) گش تِ بر دش تِ آ هُوْ وُ میش

⊗— ∪/ — — ∪/ — — ∪/ — ⏑ ∪

بعد از «آهو» که مختوم به u است، واو عطف (مصوت o) آمده و در نتیجه دو تا صامت «و» /v/ بین دو مصوت مذکور حائل و مصوت بلند u کوتاه شده است:

/âhu + o → âhovvo/

شاهد از مصوت i:

مرا خوبی و گنج آباد هست  دلیری و مردی و بنیاد هست

تقطیع مصرع دوم:

| د | لی | رِیْ | یُ | مر | دِیْ | یُ | بن | یا | دِ | هست |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ∪ | — | — | ∪/ | — | — | ∪/ | — | — | ∪/ | —⊗ |

بعد از «دلیری» و «مردی» که مختوم به i هستند، واو عطف (مصوت o) آمده و در نتیجه دو صامت «ی» /y/ بین مصوت‌های مذکور ظاهر و مصوت بلند i کوتاه شده است.

/deliri + o → delireyyo/

**توضیح:** این‌علامت $\overline{\cup}$ نشان‌دهندهٔ هجای کوتاهی است که بر اثر اشباع مصوت آن، تبدیل به هجای متوسط شده است.

## نقش آواهای زبرزنجیری در وزن شعر فارسی

آواهای زبرزنجیری، به خصوص درنگ، اگرچه در مبانی وزن شعر فارسی هیچ نقشی ندارند، در موسیقی و آهنگ درونی کلام بسیار مؤثرند. محل نسبی درنگ‌ها (فواصل کلمات) در زنجیره‌های گفتار معمولی، در هر زبانی خاص خود آن زبان است و هر زبانی از این لحاظ کم و بیش با زبان‌های دیگر تفاوت دارد. تا حدودی به همین علت است که اوزانی که در شعر یک زبان مطبوع و دلنشین است لزوماً در شعر زبان‌های دیگر چنین نیست؛ برعکس ممکن است که مثلاً یک وزن بسیار خوش‌آهنگ شعر فارسی در شعر عربی یا یک زبان دیگر بسیار هم نامطبوع باشد. بنابراین در شعر فارسی وزن‌هایی دلنشین‌تر و جذاب‌تر هستند که فواصل اجزای آن‌ها با فواصل نسبی کلمات در زنجیرهٔ گفتار این زبان بیش‌تر مطابقت داشته باشد. عکس این قضیه هم درست است؛ یعنی وقتی که شاعری وزنی را برای شعر خود انتخاب کرد، باید به قریحه و ذوق شاعرانهٔ خود جملات و عباراتی را برای سرودن شعرش برگزیند که فواصل کلمات آن‌ها با فواصل اجزای وزن حداکثر تطابق و نزدیکی ممکن را داشته باشد. در این صورت است که شعر او خوش‌آهنگ و دلپذیر خواهد بود. رعایت این نکته در تقطیع عروضی هم بسیار حائز اهمیت است؛ یعنی وقتی که ما شعری را تقطیع می‌کنیم، از میان صورت‌های ممکن تقطیع[۱۱] باید آن صورتی را برگزینیم که فواصل اجزای آن با فواصل کلمات شعر از بیش‌ترین هماهنگی برخوردار باشد. به عنوان مثال، هر رباعی فارسی که از سطح مطلوبی از زیبایی و خوش‌آهنگی برخوردار باشد، در

صورتی که بر وزن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل» و متفرعات آن تقطیع شود، محل درنگ‌های آن با فواصل اجزای وزن، دست کم در قسمتی از زنجیرهٔ آوایی مصرع، مطابق خواهد بود ولی در همهٔ ادبیات فارسی یک رباعی را نمی‌توان پیدا کرد که محل درنگ‌ها در زنجیرهٔ آوایی مصرع‌های آن با «مستفعِلُ مستفعِلُ مستفعِلُ فع» حتی در یک نقطه از زنجیرهٔ آوایی مصرع، مطابقت کند.

البته به هیچ وجه نباید از این سخنان چنین برداشت شود که محل درنگ در وزن و موزون لازم است که دقیقاً با هم یکسان باشد بلکه منظور مطابقت نسبی است.

یکی از دلایل دلنشینی اوزان دوری و ملحقات آن[۱۲] این است که وجود یک یا چند مکث در اثنای مصرع در این اوزان باعث می‌شود که محل درنگ در وزن و موزون بیش‌تر به یکدیگر نزدیک شود. اشعاری که از صنعت موازنه و ترصیع برخوردارند نیز دلنشینی خود را تا حدی مدیون چنین هماهنگی و تناسبی هستند.

کسانی که می‌کوشند اوزان و بحور دارای اجزای مختلف را تنها به وسیلهٔ یک جزء و زحافات آن تقطیع کنند تا وزن شعر را کاملاً به صورت ریاضی درآورند و به گمان خود به این وسیله عروض فارسی را ساده می‌کنند، متوجه نیستند که وزن‌های ساخته و پرداختهٔ ایشان به هیچ وجه از نظر محل درنگ‌ها با موزون خود مطابقت و حتی مشابهت نیز ندارد؛ مثلاً وقتی که رباعی را بر وزن «مستفعِلُ مستفعِلُ مستفعِلُ فع» تقطیع می‌کنند، باید بدانند که شاید حتی یک واژهٔ فارسی نیز وجود نداشته باشد که مانند جزء مستفعِلُ به دو هجای کوتاه ختم شود. این در حالی است که عروضیان گذشته، از جمله شمس قیس رازی، به خوبی این نکته را دریافته‌اند و تذکر داده‌اند که جزء مستفعِلُ خاص عروض عربی است و در عروض فارسی کاربرد ندارد؛ مگر این‌که شاعری بخواهد با تکلّف تمام چند بیت شعر فارسی در اوزان عربی بسراید. بارزترین ویژگی وزن رباعی متانت و آرامی آن است و بعد از کوتاهی قالب همین ویژگی باعث شده است که این قالب به‌طور گسترده برای بیان نکته‌های عمیق فلسفی و عرفانی مورد استفاده قرار گیرد ولی وقتی که رباعی را با استفاده از جزء «مستفعِلُ» تقطیع می‌کنیم، گویی که با یک وزن ضربی و سریع مانند «مفتعلن ۴ بار» سروکار داریم. بدتر از آن این‌که این وزن ضربی در پایان خود یکباره کُند می‌شود؛ درست مانند خودروی که به سرعت در حال حرکت باشد و ناگهان روی ترمز آن کوبیده شود. بنابراین «مستفعِلُ مستفعِلُ فع» وزن رباعی نیست.

مطابقت نسبی وزن و موزون را از لحاظ محل درنگ‌ها باید یکی از مسائل اساسی عروض فارسی به حساب آورد. عروضیان قدیم وقتی که از بین چند صورت ممکن برای

تقطیع یک شعر، یک صورت معین را برمی‌گزیدند، به اقتضای ذوق و تأمل و ممارست و دقت خود این مطابقت را به خوبی رعایت می‌کردند.

علت این‌که پرکاربردترین اوزان شعر فارسی اوزان مختلف‌الاجزایی مانند «مجتث مثمن مخبون محذوف» (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) و «مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف» (مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن) و «خفیف مسدس مخبون محذوف» (فعلاتن مفاعلن فعلن) هستند (ر.ک. فصل پرکاربردترین اوزان شعر فارسی)، این است که این اوزان به علت آرامی و متانت خود بیش‌ترین نزدیکی را با آهنگ طبیعی گفتار دارند. می‌دانیم که امروزه شعرای بزرگ در همهٔ زبان‌ها تلاش می‌کنند که وزن شعر را هرچه بیش‌تر به آهنگ طبیعی گفتار نزدیک کنند و آن را از زیر سلطهٔ موسیقی تحمیلی اوزان عروضی بیرون بیاورند؛ چرا که به حق معتقدند که چنین سخنی برای بیان عواطف و احساسات انسان رساتر و صادق‌تر است. این کار در واقع یکی از رسالت‌های شعر نو است و ما اهمیّت آن را از آثار نظری‌ای که بنیانگذار شعر نو فارسی، نیما یوشیج، در بارهٔ وزن شعر نوشته است، نیز می‌توانیم دریابیم. پژوهش آماری وزن شعر قدیم فارسی و تعیین میزان کاربرد اوزان مختلف ما را به این نتیجه می‌رساند که شعرای بزرگ قدیم ما بدون این‌که از لحاظ نظری در بارهٔ نزدیکی وزن شعر به آهنگ طبیعی گفتار به بحث پرداخته باشند، به اقتضای قریحه و ذوق خود و در چهارچوب اصول ادبی زمان خود این نکته را به خوبی رعایت کرده و بیش‌تر اوزانی را به کار گرفته‌اند که به آهنگ زبان محاوره نزدیک‌ترند. (ر.ک. فصل سوم: علل پرکاربردی یک وزن)

## دو ـ اختیارات شاعری

اختیارات شاعری به آن دسته از دگرگونی‌های آوایی گفته می‌شود که شاعر در به کار گرفتن و به کار نگرفتن آن‌ها دارای اختیار است. این قبیل دگرگونی‌های آوایی اگر چه خلاف هنجار طبیعی زبان یا خلاف قواعد وزن هستند، سنگینی آن‌ها به حدی نیست که آهنگ شعر را نامطبوع سازد و شنونده به آسانی متوجه آن‌ها نمی‌شود و حتی افراد آگاه از قواعد وزن نیز ای بسا ممکن است که تا وقتی شعر را تقطیع نکرده‌اند، به وجود آن‌ها پی نبرند. بنابراین فرق اختیارات شاعری با فرایندهای آوایی در این است که فرایندهای آوایی از سرشت و طبیعت خود زنجیرهٔ گفتار و از خواصّ فیزیکی خوشه‌های واجی ناشی می‌شوند و شاعر به ناچار باید به آن‌ها تن بدهد؛ یعنی عدم رعایت آن‌ها سخن را از هنجار طبیعی خود خارج می‌سازد و وزن شعر را به هم می‌زند امّا اختیارات شاعری دگرگونی‌هایی هستند که وقوع آن‌ها ضروری نیست. از طرف دیگر تفاوت اختیارات شاعری با «ناچاری‌های وزن» در این